



## Cuadernos LIRICO

Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia

3 | 2007

Movimiento y nominación poéticos

---

# El despliegue del vacío: Arturo Carrera, el barroco, los orígenes

Diego Vecchio

---



### Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/lirico/792>

DOI: 10.4000/lirico.792

ISSN: 2262-8339

### Editor

Réseau interuniversitaire d'étude des littératures contemporaines du Río de la Plata

### Edición impresa

Fecha de publicación: 15 diciembre 2007

Paginación: 241-253

ISBN: 2-9525448-2-4

ISSN: 2263-2158

### Referencia electrónica

Diego Vecchio, « El despliegue del vacío: Arturo Carrera, el barroco, los orígenes », *Cahiers de LI.RI.CO* [En línea], 3 | 2007, Puesto en línea el 01 julio 2012, consultado el 19 abril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lirico/792> ; DOI : 10.4000/lirico.792

---



Cuadernos LIRICO está distribuido bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

# El despliegue del vacío: Arturo Carrera, el barroco, los orígenes

DIEGO VECCHIO

*Escritor, Université de Rouen*

## Barroco: Wölfflin

Un año: 1888. Un nombre: Henrich Wölfflin. Un título: *Renacimiento y barroco*. Este año, este nombre y este título señalan la entrada triunfal de la noción de barroco en la historia del arte. Hasta entonces barroco había sido un término peyorativo, utilizado para designar la producción artística posterior al renacimiento, considerada como un arte de la contrarreforma o, lo que es lo mismo, de la decadencia. Henrich Wölfflin define por primera vez de manera positiva el término, contraponiéndolo al arte renacentista a partir de una serie de rasgos estilísticos antitéticos, tales como la línea y el color, la superficie y la profundidad, la forma cerrada y la forma abierta, la simetría y la asimetría, la claridad y la oscuridad. Al arte clásico renacentista, caracterizado por el predominio de la línea, la visión de superficie, la forma cerrada y simétrica, la claridad perfecta de la composición, el arte barroco contrapone la hegemonía del color, la visión de profundidad, la tensión, la asimetría, la forma abierta y la oscuridad deliberada.

Henrich Wölfflin no solo es el primero en hacer entrar la noción de barroco en la historia del arte. También es el primero en hacerla salir. Al igual que la pintura, la poesía presenta para Wölfflin una fase renacentista, representada por Ariosto y su *Orlando Furioso* (1516) y una fase barroca, representada por Tasso y su *Jerusalén liberada* (1580). Nueva serie de antítesis: a la simplicidad de Ariosto y a la importancia de los detalles y la percepción de lo concreto de la poesía renacentista,

se opone la proliferación de adjetivos, las aliteraciones y repeticiones de Tasso y la visión de conjunto de la poesía barroca<sup>96</sup>.

En la teoría de Wölfflin aparece una lógica que encontraremos en todas las teorías posteriores sobre el barroco. Toda tentativa de definición del concepto conduce indefectiblemente a su disolución. El movimiento de revalorización de la noción es indisoluble de un movimiento de expansión. La definición de barroco es barroca. En *La expresión americana*, Lezama Lima no hace más que constatarlo. Lo barroco terminó abarcando «los ejércitos loyolistas, la pintura de Rembrandt y el Greco, las fiestas de Rubens y el ascetismo de Felipe de Champagne, la fuga bachiana, un barroco frío y un barroco brillante, la matemática de Leibniz, la ética de Spinoza y hasta algún crítico que excediéndose en la generalización afirmaba que la tierra era clásica y el mar barroco<sup>97</sup>».

### **Neobarroco: Sarduy**

En medio de este movimiento de expansión, se alza una voz, la de Severo Sarduy, que escribe en 1972 un artículo intitulado «Barroco y neobarroco<sup>98</sup>», con un doble objetivo. En primer lugar, restringir el concepto y limitarlo a un esquema operatorio preciso. En segundo lugar, darle un nombre a una tribu, aplicando este esquema operativo a ciertas producciones artísticas y literarias latinoamericanas contemporáneas, que podrían ser consideradas como un resurgimiento de la estética barroca, es decir, como neobarrocas. La originalidad de esta teoría consiste en pensar al término barroco según tres criterios, a partir del psicoanálisis lacaniano y ciertas teorías postestructuralistas.

El primer criterio es la desarticulación del signo lingüístico. Del mismo modo que el Witz, el sueño o el síntoma producen una ruptura entre el significado y el significante, el texto barroco produce la desarticulación del signo lingüístico, a partir de la sustitución, la proliferación y la condensación de significantes.

---

<sup>96</sup> H. Wölfflin, *Renaissance et baroque*, Paris, Monford, 1992, pp 185-188.

<sup>97</sup> J. Lezama Lima, *Confluencias, selección de ensayos*, La Habana, Editorial letras cubanas, 1988, p. 229.

<sup>98</sup> S. Sarduy, «Barroco y neobarroco», en *Obras completas*, vol II, Paris, Archivos, 1999, pp.1385-1404.

El segundo criterio es la autorreflexividad. El texto barroco es un texto locuaz, que habla de otros textos, para desfigurarlos, parodiarlos, exagerarlos, desvirtuarlos, aliterarlos, carnavalizarlos; un texto tautológico que se cita a sí mismo, practicando *la mise en abyme*.

El tercer y último criterio es la búsqueda infructuosa por definición de lo que Lacan llama «objeto a». Sarduy escribe: «El espacio barroco es el de la superabundancia y el desperdicio. Contrariamente al lenguaje comunicativo, económico, austero, reducido a su funcionalidad —servir de vehículo a una información— el lenguaje barroco se complace en el suplemento, en la demasía y la pérdida parcial de su objeto. O mejor: en la búsqueda, por definición frustrada del objeto parcial<sup>99</sup>».

Estos tres criterios en lugar de restringir el concepto de barroco, terminan disolviéndolo. Lo que no hay que deplorar. «Barroco y neobarroco» tiene algo de manifiesto y, como en todo manifiesto, el texto no deja de adoptar un tono axiomático, programático, cismático, polémico. Los dos primeros criterios pueden aplicarse no solo a la poesía barroca en particular sino a todo texto literario y poético en general, tal como lo demuestran los mismos ejemplos invocados por Sarduy, donde se codean despreocupadamente algunos nombres del *boom* y de las vanguardias. Barrocos serían no solo Lezama Lima y Góngora sino también Alejo Carpentier, Pablo Neruda, Joao Guimarães Rosa, Joyce, Lewis Carroll, Cabrera Infante, Torre Nilson, Marechal, García Márquez (¡ay!), Lisandro Otero, Haroldo de Campos... En realidad, la desarticulación del signo lingüístico y la autorreflexividad definen menos las características de un movimiento regional en particular que los atributos de la literatura en general, concebida como forma autónoma y autorreferencial del lenguaje.

El tercer criterio es mucho más enigmático. ¿Qué quiere decir exactamente que el espacio neobarroco, espacio del derroche y de la superabundancia, se complace en la búsqueda por definición frustrada del objeto parcial? Para decirlo más claramente: ¿de qué manera se articulan la noción de suplemento, superabundancia y demasía (que suponen un exceso) con la noción de pérdida irremediable del objeto parcial (que supone una sustracción)?

A principios del libro VII del Seminario, consagrado a *La ética del psicoanálisis*, Lacan relee la teoría de la sublimación de Freud. En la

---

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 1401.

teoría freudiana, la sublimación es uno de los cuatro destinos de la pulsión, junto al trastorno hacia lo contrario, la vuelta hacia la propia persona y la represión. En la sublimación, hay una sustitución del objeto de la pulsión. La pulsión encuentra satisfacción indirectamente en un objeto socialmente valorizado, como una teoría científica o una obra de arte. Manera lacaniana de decirlo: la sublimación no hace más que provocar un espejismo, o crear un señuelo, colonizando con formaciones imaginarias, socialmente valorizadas, el campo de *das Ding*, es decir, la Cosa, la Madre, como Otro prehistórico, prohibido, perdido, inaccesible. Según Lacan, el arte es una forma de organizar la existencia de un vacío en el centro de lo real.

Si los dos primeros criterios invocados por Sarduy para definir el neobarroco se confunden con una definición de la literatura, el tercer criterio corresponde a una definición del arte. O más exactamente: el término «neobarroco» es como una lupa de aumento que exhibe de manera exacerbada los atributos de la literatura y el arte. El exceso y derroche no son más que el reverso de un vacío. El barroco no es tanto un arte de sumar y saturar sino un arte de restar.

### **La sustracción: *Escrito con un nictógrafo***

Arturo Carrera recibió la etiqueta de «neobarroco» por los libros que publicó a principios de los años 80, particularmente *La partera canta* y *Mi padre*, caracterizados por cierta exuberancia verbal, un apetito ilimitado por la aliteración y los juegos de palabras, la homofonía y el hermetismo. Este despilfarro de significantes terminó eclipsando —podríamos decir, reprimiendo— cierto arte de la sustracción.

En 1972, Arturo Carrera publica *Escrito con un nictógrafo*<sup>100</sup>. El nictógrafo fue una máquina inventada por Lewis Carroll para poder escribir de noche. Para Arturo Carrera, el nictógrafo es una máquina de restar y escribir el poema. Lo que de algún modo es redundante. En este primer libro, escribir es restar.

El verso inaugural de este libro inaugural dice: «El escriba ha desaparecido». Se podría leer aquí un eco de Mallarmé y su concepción del poema como lenguaje autotélico, tal como aparece formulado en *Variaciones en torno a un tema*: «La obra pura implica la desapari-

<sup>100</sup> A. Carrera, *Escrito con un nictógrafo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1972.

ción elocutoria del poeta, que le deja la iniciativa a las palabras»<sup>101</sup>. Se podría leer también la construcción de un dispositivo de enunciación fundado en una sustracción del sujeto del enunciado. El principio del poema celebra, no tanto el espacio autotélico y autónomo del lenguaje, sino un lugar vacío, el del escriba, desde el cual se escribe. Tal como sucede con la paradoja del mentiroso, aquí se escribe que no hay nadie que escribe. Primera sustracción: el sujeto.

Segunda sustracción: el color. En este primer libro, Arturo Carrera invierte los colores del poema. En lugar de negro sobre blanco, blanco sobre negro. Si en la página blanca, las letras negras son huella, en la página negra las letras blancas son restas. Escribir un poema consiste en horadar, agujerear, tajar la página. No es casual que, en medio del libro, irrumpa como en un pizarrón, a la manera de una *mise en abyme*, una operación matemática y que dicha operación matemática sea justamente una resta: « $365 - 1 = 364$ ». El nictógrafo hace que la escritura deje de ser una técnica de inscripción para transformarse en una técnica de corte y extracción.

Tercera sustracción: la muerte. En la nota postliminar, se puede leer que uno de los núcleos de sentido del poema es la muerte, su ocultación en el lenguaje (referencia a Hegel, vía Kojève, vía Lacan, vía Massotta: la palabra es la muerte de la cosa). Esta muerte esta asociada a un personaje y a un procedimiento. El personaje es una de las Parcas, que en este primer libro son llamadas por sus nombres precolombinos: «Abuela del Día, Abuela del Alba / Antiguo secreto / Antigua ocultadora». El procedimiento es la tachadura. En *Escrito con un nictógrafo*, irrumpen de tanto en tanto una serie de poemas tachados. La nota postliminar explica: «Como esa tribu melanesia que a cada muerte suprime varias palabras del léxico, quise suprimir, después de una relectura, ciertos fragmentos. He tachado (gesto más indeciso que la abolición)».

La desaparición del objeto termina proyectando su sombra, no solo sobre el sujeto, sino también sobre la letra. A decir verdad, el neobarroco de *Escrito con un nictógrafo* es un objetivismo melancólico. Es decir: un objetivismo de la letra, del objeto y del sujeto perdido.

---

<sup>101</sup> S. Mallarmé, «Crise de vers», in *Variation sur un sujet, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1945, p 366. La traducción es mía.

## Barroco: Sarduy

En 1974, Severo Sarduy propone una segunda teoría en un ensayo intitulado «Barroco»<sup>102</sup>. Esta segunda tentativa se presenta como una corrección de la primera. Entre el manifiesto «Barroco y neobarroco» y el ensayo «Barroco», lo que cae precisamente es el término «neobarroco».

Ya no se trata de restringir las derivas del concepto de barroco, ni siquiera de darle un nombre a una tribu, sino de abandonarse a la misma ubicuidad y ambigüedad del concepto para señalar la resonancia de ciertas producciones científicas en ciertas producciones artísticas. A la noción de determinismo o causalidad (tal teoría científica terminaría engendrando tal práctica artística), Sarduy prefiere la noción de *retombée* o de cámara de eco en la que el eco a veces puede preceder a la voz. Se trata de una forma de correspondencia biunívoca, donde no es posible determinar cual es la causa y cual es el efecto. La causa es efecto y el efecto es causa. En esta segunda teoría, lo barroco corresponde a una serie de figuras que surgen al practicar un corte transversal entre saberes, objetos y textos.

Sarduy practica un primer corte en el siglo XVII, cuando Kepler descubre que la órbita de Marte en torno al sol no es circular sino elíptica, poniendo en crisis el paradigma de Galileo, que concibe el universo con el sol en el centro y los planetas moviéndose a su alrededor con órbitas circulares. La figura de la elipse, con sus dos focos descentrados, reemplaza a la figura de la circunferencia, con un centro único.

La teoría astronómica de Kepler tiene resonancias en la ciudad barroca, en la pintura del Caravaggio, el Greco o Rubens y desde luego en la poesía de Góngora. Al pasar de la astronomía a la retórica, la elipse se vuelve elipsis. Si en la figura geométrica de la elipse, tenemos dos focos; en la figura retórica de la elipsis, tenemos dos significantes, uno de los cuales es abolido. De este modo, Sarduy reformula el primer criterio invocado en su manifiesto para definir el barroco: la distorsión del signo lingüístico. Si en la primera teoría del barroco, insistía en el derroche, el artificio y el despilfarro de significantes; en la segunda teoría, hace hincapié en la sustracción. En la poesía barroca, no hay significantes que sobran, sino significantes que faltan. Etimológicamente, *elipsis* viene

---

<sup>102</sup> S. Sarduy, «Barroco», in *Obras completas*, vol II, París, Archivos, 1999, pp. 1195-1261.

del latín *ellipsis* y este término procede a la vez del griego *elleipsis*, es decir, *falta*, *carencia*.

Sarduy practica un segundo corte en el siglo XX, cuando irrumpen en el discurso científico varias teorías cosmológicas que intentan dar cuenta del origen del universo. Esta vez el conflicto epistemológico se produce entre la teoría del Big Bang y la teoría del Estado Estacionario.

Para el Big Bang, el universo se originó a partir de la explosión de un átomo primigenio y desde entonces está en continua expansión. El espectro de las estrellas torna hacia el rojo, señal de que se alejan; si se acercaran, tornaría hacia el azul, pero este fenómeno jamás se observa. Mientras más se alejan las galaxias unas de otras, más aumenta el vacío en el universo. El universo es cada vez menos denso y tiende hacia su propia disolución.

Para la teoría del Estado Estacionario, en cambio, el universo no tuvo ni origen ni tendrá fin. Sus propiedades permanecen estables a lo largo del tiempo: el universo es isotrópico y homogéneo. Un astrónomo que observe el universo situado en una galaxia lejana observaría las mismas propiedades que nosotros, en este momento, mil millones de años antes, o mil millones de años después. El vacío producido por la expansión de las galaxias es compensado por la creación de átomos de hidrógeno a partir del vacío.

¿Qué *retombée* tienen estas dos teorías del universo sobre la producción literaria contemporánea? O para decirlo de otro modo: ¿en qué obras contemporáneas se pueden leer las resonancias del Big Bang o de la teoría del Estado Estacionario del mismo modo que la astronomía de Kepler se deja leer en la poesía de Góngora?

Sarduy da una respuesta bastante clara a esta pregunta en su ensayo «Nueva inestabilidad», publicado en 1987<sup>103</sup>.

Primero, comienza dando una respuesta negativa. Lo barroco no es ni acumulación, ni despilfarro, ni complejidad, ni juego de curvas, ni centro ausente. Tampoco pueden ser consideradas barrocas las obras tautológicas que exhiben a través de la *mise en abyme* sus propias reglas de producción. Lo barroco no puede ser definido ni como distorsión del signo lingüístico ni como forma de lenguaje autorreferencial.

<sup>103</sup> S. Sarduy, «Nueva inestabilidad», in *ibid.*, pp. 1345-1382.



El nuevo signo del barroco es «la materia fonética y gráfica en expansión accidentada», «cuyo principio se ha perdido y cuya ley es informulable», es decir «sin que ninguna fórmula permita trazar sus líneas o seguir los mecanismos de su producción<sup>104</sup>». Algunos ejemplos posibles serían la pintura de Pollock o la poesía concreta del grupo brasileño Noigandres en sus primeras manifestaciones. Podría haber citado también *Momento de simetría* de Arturo Carrera, publicado en 1974.

### El pliegue: *Momento de simetría*

*Momento de simetría* es un libro que se presenta como una hoja plegada en cuatro<sup>105</sup>. A partir de un eje central, se despliegan lo que podemos llamar por ahora una serie de «poemas», escritos con letras blancas, a la manera de galaxias en expansión en el espacio sideral, bajo la influencia de un gráfico de Fred Hoylan, uno de los inventores de la teoría del Estado Estacionario. El poema está concebido como un mapa del cielo, trazado a partir de una serie de sustracciones.

«El momento de simetría», afirma una nota explicativa, «es el punto en que el “escriba ha desaparecido”. Es el cero que plenifican —que estiran, que amplifican— los vivos y los muertos. Los vivos con los muertos. Es el apogeo de la vida del “infans”. Ese momento en que el lenguaje está hibernando. Espacio (atópico) en que los sentidos se ocultan porque aparece, “bella pero inarmónica”, el hada del Ausente —el sentido, la muerte. Momento de absoluta simetría. El tiempo en él es cero».

Si *Escrito con un nictógrafo* giraba en torno a la ausencia de una Parca, que recibía los nombres precolombinos de Abuela del Día, Abuela del Alba, Antiguo Secreto, Antigua Ocultadora; en *Momento de simetría*, la Parca —en tanto *das Ding*, es decir, Otro prehistórico, prohibido, perdido, inaccesible— recibe un nombre de la tradición poética argentina: Alejandra Pizarnik. El libro es «un homenaje a la “viajera fascinada”, la “blue straggler” de nuestro universo poético», que acababa de morir.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 1375.

<sup>105</sup> A. Carrera, *Momento de simetría*, Buenos Aires, Sudamericana, 1973.

Pero *Momento de simetría* radicaliza la experiencia de *Escrito con un nictógrafo*, agregando a la sustracción un nuevo procedimiento: el pliegue. El pliegue no es solamente material (el libro no como volumen y espesor sino como superficie plegable y desplegable) sino también conceptual y tipográfico (el poema como el despliegue de un vacío). A partir del eje central vertical, se van expandiendo hacia los bordes de la página, lo que Arturo Carrera llama no poemas sino partículas de escritura. Precisamente: no hay poemas en el poema. El movimiento de expansión termina destruyendo sus dos dimensiones (la verticalidad de la columna versal y también la horizontalidad de la línea versal) produciendo una verdadera pulverización de la escritura, que posibilita lecturas multidireccionales. *Momento de simetría* es un poema que puede comenzar a ser leído en cualquier punto, proseguir hacia arriba, hacia abajo, hacia la derecha o hacia la izquierda y terminar en un punto cualquiera.

El despliegue del vacío responde no obstante a dos principios bien precisos de simetría y asimetría. A ambos lados del eje central vertical (pero también a distintas «latitudes» si tenemos en cuenta el eje inferior horizontal), se van formando constelaciones y galaxias de sentido, por repetición y variación de partículas de escritura, según una serie de figuras, que no se reducen ni a la metáfora ni a la elipsis. La simetría aparece, por ejemplo, en la tautología (*el tiempo es asimétrico, el tiempo es asimétrico*) en la homofonía (*miel, mómesis, mimicry, mimamos a Mimas*), en la traducción (*luciérnagas, fireflies*). La asimetría se manifiesta en la antonimia (*perdernos, buscarnos*), en la inversión onomástica (*alicia/Alejandra; alejandra/Andrómeda*), en el cambio de género (*celesta barroca/barroco celeste*) o en la anadiplosis (*tu voz a la noche, la noche a las voces, las voces al gusto*).

### **Barroco: el pliegue, la serie, la obra**

La noción de barroco —que designa los rasgos estilísticos del período que sucede y se opone al arte renacentista, el nombre de una tribu o una serie de figuras que aparecen al practicar un corte transversal entre saberes y prácticas artísticas— también puede ser considerada como un procedimiento de construcción, ya no de un poema, sino de una obra. Para ello, es necesario crear una serie. Es lo que comienza a hacer Arturo Carrera en su tercer libro, *Oro*.

El título de este tercer libro proviene de una partícula de escritura de *Momento de simetría*: «CORO CERO ORO». De este trinomio, «oro» es la única palabra que presenta una verdadera simetría ya que puede leerse tanto de izquierda a derecha como de derecha a izquierda. Desde luego, puede verse en «oro» el emblema de la estética del desperdicio, de la superabundancia, del ornato superfluo, del objeto que sobra... Pero en Arturo Carrera, «oro» remite fundamentalmente, una vez más, a una estética de la sustracción y de la resta. La sustracción está inscrita en la ambigüedad de la letra y de la cifra: la letra O es también la cifra 0. El libro puede ser leído como una «ooteca de ceros». No es casual que la primera parte de las tres partes de este libro aparezca numerada con un cero y no con un uno. En el origen, está el vacío. Justamente se trata de decir «en cero / lo que pasa aquí / aquí se muere / se muere demasiado aquí / aquí no se está viviendo / se sangra sobre ello aquí<sup>106</sup>».

*Oro* marca también un punto de inflexión en relación a los dos libros anteriores. Por primera vez, el lugar del escriba deja de estar vacío. Ahora, el escriba escribe, reescribe, reclama, oye, afirma, sugiere, copia, dice, piensa, gesticula, danza, habla, señala. Para crear una serie era necesario aplicarle al procedimiento un cambio de signo, pasando del negativo al positivo o del cero al uno. El vacío puede engendrar materia: oro. Y *Oro* marca el pasaje de la escritura de la noche a la escritura del día, del blanco sobre negro al negro sobre blanco, de la oscuridad al brillo, de la ausencia a la presencia, de la muerte al nacimiento.

A partir de *La partera canta* y *Mi padre*, el despliegue —a partir de ahora positivo, puesto que aparecen en la obra dos de los temas clásicos y prototípicos de la obra de Carrera: la maternidad y la paternidad— cobra aparentemente la forma de una novela familiar. *Arturo y yo*, no haría más que darle una marca identificable a dicha novela, con el hallazgo de un tono definitivo, que según la crítica marcaría un corte entre los libros experimentales del comienzo que buscaban y balbuceaban una voz y los libros ulteriores (digamos de *Animaciones suspendidas* a *La inocencia*) que declinan todas las entonaciones de dicha voz, hasta agotar, de manera leibniziana, el universo de voces posibles.

Pero aquí no hay una novela familiar, si por novela familiar se entiende un relato, centrado en un triángulo, jerárquicamente organizado, con un número limitado de personajes: el padre, la madre, los hijos y sus desdoblamientos. Lo que va dibujando la obra de Arturo Carrera, a

<sup>106</sup> A. Carrera, *Oro*, Buenos Aires, Sudamericana, 1975, p. 16.

través del despliegue del vacío, es una serie de constelaciones y galaxias, formadas por «partículas de personajes», sin jerarquías ni genealogías, regidas por relaciones de contigüidad y transversalidad, o si se prefiere, fragmentos de voces que murmuran en los márgenes del pliegue.

Tampoco hay corte entre los libros experimentales de juventud y los libros posteriores. La noción de corte implica una ruptura, un hiato, una superficie de continuidad, un antes y un después. Y la obra de Arturo Carrera se presenta como un conjunto de pliegues, es decir, de líneas que se doblan y cambian de dirección, donde es imposible separar lo primero de lo último, dado que todo está a la vez, al mismo tiempo, principio y fin, plegado, replegado y desplegado.

## BIBLIOGRAFIA

### Arturo Carrera

- , *Escrito con un nictógrafo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1972.
- , *Momento de simetría*, Buenos Aires, Sudamericana, 1973.
- , *Oro*, Buenos Aires, Sudamericana, 1975.
- , *La partera canta*, Buenos Aires, Sudamericana, 1982.
- , *Arturo y yo*, Buenos Aires, De la Flor, 1984.
- , *Mi padre*, Buenos Aires, De la Flor, 1985.

### Textos de referencia

DELEUZE, Gilles, *Le pli: Leibniz et le baroque*, Paris, Edition de Minuit, 1988.

DOBRY, Edgardo, «Poesía argentina actual, del neobarroco al objetivismo (y más allá)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 588, Madrid, junio de 1999.

—, «Arturo y yo en la filiación de Carrera», epílogo a la reedición de Arturo Carrera, *Arturo y yo*, Córdoba, Alción, 2002.

ECHAVARREN, Roberto, «Transplatinos», prólogo a la antología de poemas neobarrocos, *Transplatinos*, México, El tucán de Virginia, 1991.

—, «El puzzle de la voz», prólogo a la selección de poemas de Arturo Carrera, *Medusario*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

FERNÁNDEZ, Nancy, *Fumarolas de Jade, las poéticas neobarrocas de Severo Sarduy y Arturo Carrera*, Mar del Plata, Estanislao Balder-UNMDP, 2002.

FREUD, Sigmund, «Pulsión y destinos de pulsión», en *Obras completas*, vol. 14, Buenos Aires, Amorrortu, 1985.

GARCÍA HELDER, Daniel, «El neobarroco en Argentina», Buenos Aires, *Diario de Poesía*, n° 4, 1987, pp. 24-25.

LACAN, Jacques, *Le séminaire, Le livre VII: L'éthique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1986.

LEZAMA LIMA, José, *Confluencias. Selección de ensayos*, La Habana, Editorial Letras cubanas, 1988.

MALLARMÉ, Stéphane, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, La Pleiade, 1945.

MUSCHIETTI, Delfina, «Arturo y yo», *Punto de Vista*, año 7, n° 24, agosto-octubre de 1985.

—, «Treinta años de Carrera», *Página 12*, Buenos Aires, 20 de enero de 2002.

MONTELEONE, Jorge, «Una figura en el tapiz» prefacio a la antología de poesía argentina y brasileña, *Puentes/Pontes*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003.

PORRÚA, Ana, «Audición del tiempo», sobre *Escrito con un nictógrafo*, en *bazaramericano.com*

—, «Lo que queda en suspenso. Lo animado», sobre *Potlatch*, en *bazaramericano.com*

—, «La cuenta de las sensaciones», prólogo a Arturo Carrera, *Animaciones suspendidas*, Mérida, Ediciones el otro el mismo, 2006.

PRIETO, Martín, *Breve historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Taurus, 2006.

SARDUY, Severo, *Barroco y neobarroco*, en *Obras completas*, vol. II, Paris, Archivos, 1999, pp. 1385-1404.

—, «Barroco», en *ibid.*, pp. 1195-1261.

—, «Nueva inestabilidad», en *ibid.*, pp. 1345-1382.

WÖLFFLIN, Henrich, *Renaissance et Baroque*, Paris, Monford, 1992.